

MANIFESTACIONES DEL DOBLE MÍTICO EN LAS VOCES POÉTICAS DE FERNANDO PESSOA, ANTONIO MACHADO Y JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

ESTHER LORENZO GARCÍA
IES MIRAFLORES, OLEIROS (A CORUÑA)

esterlorenzo@edu.xunta.es

Article received on 31.01.2011

Accepted on 30.05.2011

RESUMEN

En poesía, el motivo del doble mítico se manifiesta en las duplicidades que el sujeto lírico percibe en su interior durante el proceso de exploración del mundo y de su propia conciencia. En las voces seleccionadas (Antonio Machado, Fernando Pessoa y Juan Ramón Jiménez) este mito opera mediante tres esquemas básicos no excluyentes entre sí: el doble como aspiración a la plenitud, el doble como puente hacia el otro, el doble como escisión de la personalidad. En todos los casos, se pueden encontrar reelaboraciones que parten de la tradición literaria, desde los diálogos platónicos (el origen dual del ser humano, el poeta como ser “poseído”...) al *Doppelgänger*.

PALABRAS CLAVE

Doble mítico, literatura comparada, poesía, modernismo, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Fernando Pessoa.

MANIFESTATIONS OF THE MYTHIC DOUBLE SELF IN THE POETIC VOICES OF FERNANDO PESSOA, ANTONIO MACHADO AND JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

ABSTRACT

In poetry, the motif of the mythic double self applies to duplicities perceived by the poetic self during the process of exploring both the world and the poet's own conscience. In the writers here examined (Antonio Machado, Fernando Pessoa and Juan Ramón Jiménez) this motif can be seen through three basic, non-excluding patterns: as the longing for fullness, as a bridge to others, and as metaphor of a divided character. In all these cases, one can find rewritings which draw on literary tradition, from the Platonic dialogues – the dual origin of mankind, the poet as ‘possessed’, etc. – to the *Doppelgänger*.

KEYWORDS

Mythic double self, comparative literature, poetry, modernism, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Fernando Pessoa.

1. INTRODUCCIÓN

En la tradición cultural y literaria, el motivo del doble en sus diversas variantes (sombra, reflejo, gemelo, fantasma, daimon, Doppelgänger...) suele operar como símbolo de las dualidades básicas en que tradicionalmente se ha tratado de resolver la complejidad humana: el bien y el mal, lo racional y lo irracional, lo apolíneo y lo dionisiaco, lo espiritual y lo corpóreo...

Siendo el mito del doble uno de los más permeables a los diferentes contextos históricos, culturales y geográficos en que se manifiesta, se impone un rápido esbozo del que comparten los tres poetas ibéricos (Pessoa, Machado y Juan Ramón Jiménez) que hemos seleccionado para nuestro trabajo. A este respecto, debemos recordar que los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX configuran una época marcada por la crisis del racionalismo, que se manifiesta, por ejemplo, en la corriente simbolista –de la que todos ellos son deudores–, y en la eclosión de las vanguardias, por las que se interesaron y con las que, si bien de manera dispar, mantuvieron contactos.

Por otro lado, la orientación subjetivista que impone la teoría bergsoniana del tiempo y otras corrientes filosóficas de raíz romántica, así como el protagonismo del subconsciente en la teoría del psicoanálisis inaugurada por Freud, provocan un retorno al yo que se traduce en la exploración de la propia conciencia como tema recurrente en el arte de la época. En cuanto a la religión, podemos adelantar su papel como fuente de motivos (Dios, el alma, la fe, la eternidad...) que se abordan desde una posición intelectual, en forma de reflexión crítica o abiertamente heterodoxa.

Así pues, nos hallamos ante un terreno a todas luces propicio para el resurgimiento de un mito que, explotado en el Romanticismo anglo-germánico bajo la figura del Doppelgänger –el doble fantasmagórico que acompaña a una persona viva–, se reescribe en el primer tercio del siglo XX en el contexto de la indagación en el lado oculto, las relaciones entre el yo y los otros y la búsqueda de nuevos modos de espiritualidad.

De acuerdo con las consideraciones anteriores, el presente trabajo aborda el motivo del doble mítico y su funcionalidad en poesía a través de algunas calas en la lírica peninsular de la época novecentista; más en concreto, en las voces poéticas de los escritores mencionados. Nos proponemos, para ello, esbozar algunas de las afinidades y diferencias que dichos poetas muestran en la asimilación del motivo que nos ocupa, una vez desgranados los principales juegos de duplicidades que manifiestan sus testimonios escritos en torno a la exploración del mundo y de su propia conciencia. Duplicidades que no son ajenas al binomio básico de verdad-falsedad que subyace en el proceso de elaboración artística, y que tomaremos como punto de partida.

2. EL POETA Y SU MÁSCARA

El poema, en cuanto mensaje, ofrece a la inteligencia del lector un rasgo que forma parte de las reglas de juego de toda convención artística, consistente en la paradoja de

revelación y ocultamiento simultáneos que nos ofrece el emisor a través de su yo ficcional. El poeta y su máscara: he aquí el desdoblamiento que subyace a todos los demás, y que nos plantea, como introducción al motivo del doble mítico en poesía, la primera cuestión: ¿son esencialmente distintos el hombre y la voz que nos habla desde sus versos?

Para la crítica literaria contemporánea, que bebe básicamente en las fuentes del estructuralismo y la teoría de la comunicación, el acto comunicativo literario se diferencia del común, entre otras cosas, por la duplicidad que muestra en las figuras del emisor y del receptor. Así, toda crítica que persiga un mínimo de rigor deberá diferenciar la figura del autor de la del emisor interno (en poesía, *hablante lírico*), e incluso, dentro de la figura del destinatario, la del lector frente a la del receptor interno (*tú lírico*). Con respecto a esto último, conviene recordar que, en ocasiones, el referente del *tú* no es otro que un *yo* desdoblado, cuya imagen queda, de este modo, “resguardada o semioculta” (López-Casanova 1982:155).

También desde la experiencia creativa se ha reflexionado sobre estas o parecidas duplicidades. Así, los escritores a que haremos referencia en este trabajo son conscientes de que en todo proceso creador se establece una disociación básica entre la experiencia sensible y la transmitida literariamente, fruto esta última de una elaboración consciente, de una necesaria transmutación de “lo sentido” en “lo pensado”. Los poetas que nos ocupan han dejado en sus textos, tanto poéticos como prosísticos, sus reflexiones sobre este hecho, identificándose en mayor o menor medida con el proceso intelectualizador a que aludíamos.

A este respecto, tal vez la expresión más radical sea la de Pessoa, cuya voz poética llega al extremo de renegar del valor del sentimiento en la experiencia creativa: “¿*Sentir? Sinta quem lê*” (1978:181). Este mismo autor afirma provocadoramente, dinamitando los tópicos románticos, que el artista siente menos que los otros hombres, y esto es así porque la labor intelectual de transformar ese sentimiento en producto artístico lo impele a no entregarse plenamente a él. Dicho con una expresión más matizada, tomada del *Livro do desassossego*: “*A arte é a expressão intelectual da emoção*” (p.247)

Respecto a la cuestión que planteábamos más arriba en torno a si el poeta se identificaba con su doble –esto es, con la máscara de su yo lírico–, las conclusiones que obtenemos nos conducen al terreno de la paradoja. La máscara, que hace uso del lenguaje literario y, en ocasiones, de artificios distanciadores como el recurso al “tú reflexivo” o al heterónimo, nos recuerda que nos hallamos en el ámbito de la ficción. Y sin embargo, no podemos afirmar que nos hallemos en el terreno de la falsedad.

Pessoa, por su parte, se resiste a identificar lo intelectual con lo insincero, y fundamenta la sinceridad del artista en la originalidad y la huida de convencionalismos. Así, lo que entendemos coloquialmente por “sentimientos sinceros” sería irrelevante en el terreno creativo: “*A maioria da gente sente convencionalmente, embora com a maior sinceridade humana; o que não sente é com qualquer espécie ou grau de sinceridade intelectual, e essa é que importa no poeta*” (Pessoa 1979:199).

En relación con esto, cobran su auténtico sentido los conocidos versos del escritor luso:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
que chega a fingir que é dor
a dor que deveras sente (Pessoa 1979:167).

Versos, por cierto, que no resulta difícil relacionar con estos de Antonio Machado: “Se miente más de la cuenta/ por falta de fantasía:/ también la verdad se inventa” (Machado 2005:635).

De este modo, la ficcionalización del sentimiento resulta condición *sine qua non* para el alumbramiento de una verdad que no por situarse en un nivel distinto de lo que coloquialmente entendemos por “sincero” deja de ser tal. Al contrario, es precisamente la estilización, la transformación artística, la que confiere al mensaje universalidad y autenticidad reconocible por los otros.

En Pessoa, la creación de los heterónimos deviene consecuencia lógica de su teoría poética llevada al extremo, según la cual el primer grado de la poesía lírica sería aquel en que el poeta expresa su propio sentimiento, el segundo grado aquel en que es capaz de expresar sentimientos variados y ficticios, y por último el paso final, “*um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrebendo em poesia lírica*” (Pessoa 1986:185). Llegado a este punto, el poeta ya no se identifica con sus criaturas, pero tampoco deja de concebirlas como algo suyo: “*construi dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim*” (Pessoa 1986:186. El subrayado es mío).

Tratando de resolver en términos lógicos las contradicciones anteriores, diríamos que el poeta, ciertamente, no es su máscara; pero delega en ella –o complementa con ella de modo irrenunciable– la manera de mostrarse y de comunicar su mensaje.

Desde presupuestos estéticos no siempre coincidentes con Pessoa o entre ellos dos, también Machado y Juan Ramón Jiménez pueden ejemplificar la relación entre el yo biográfico y su doble poético.

En el caso de Juan Ramón Jiménez, es sabido de qué modo se funden en él vida y poesía. Aunque disentimos de la imagen de poeta alejado del mundo con que se ha relegado a un segundo plano su compromiso inequívoco a favor de la República, no es menos cierto que su labor como poeta parte de otro compromiso igualmente riguroso con la precisión verbal, que lo conduce a una reelaboración y corrección constante de sus textos. Sin llegar al extremo del recurso al heterónimo, aspira también Juan Ramón, como Pessoa, a una intelectualización del sentimiento, de modo que la experiencia creadora alcanza su plenitud cuando el poeta pueda exclamar: “¡Con qué segura frente/ se piensa lo sentido!” (Jiménez 1981:126)

Para Machado, la poesía es, ciertamente, expresión de conocimiento, de ese conocimiento intuitivo que complementa, a veces como antagonista, a la pura lógica. Pero,

crítico como era hacia el arte intelectualizado (*deshumanizado*, en expresión de Ortega) de las vanguardias que dominaban el panorama cultural europeo, no se produce en su literatura esa disociación establecida por los presupuestos de la poesía pura entre lo intelectual y lo afectivo como experiencia humana. Antonio Machado, cuya poesía pretende ser “palabra esencial en el tiempo”, se distancia de las *boutades* vanguardistas en torno a la abominación de lo sentimental o lo anecdótico, y evoluciona, como veremos más adelante, desde la introspección hacia la búsqueda del otro: “No es el yo fundamental / eso que busca el poeta, / sino el tú esencial” (Machado 2005:633). De este modo, se diría que es el impulso socializador, y no solo el prurito artístico, el artífice de la estilización de la experiencia personal, experiencia presente siempre en su poesía. En este sentido, el concepto de “verdad” en Machado debe entenderse en un sentido que no excluye lo moral (Martínez de Velasco 2009:130), a diferencia de lo que sucede en Pessoa, que habla de “verdad” en términos exclusivamente artísticos.

Abundando en esta idea, diremos que, ante el dilema entre perfección formal y *élan vital*, Machado antepone este último a la maestría del orfebre.

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada (Machado 2005:492).

Pese a su identificación con la vida y con lo inmanente, o tal vez por eso mismo, no deja de advertirse en Machado la incomodidad con que percibe el contraste entre vida y poesía. Precedente del *daimon* cernudiano, que dice cruelmente: “Ha sido la palabra tu enemigo. Por ella de estar vivo te olvidaste” (Cernuda, 2002: 279), el demonio que aparece en los sueños del hablante lírico de *Soledades* establece un contraste entre su grotesca (pero viva) figura y la atonía melancólica del que lo contempla: “Yo no sé por qué razón/ de mi tragedia bufón/ te ríes...Mas tú eres vivo/ por tu danzar sin motivo” (Machado 2005: 586-587). Este diablo burlón, que se muestra ante el poeta y le genera angustia acerca del sentido de su labor, puede considerarse, según creo, una reelaboración del *Doppelgänger*, entre cuyas características –que varían según las culturas– se encuentra la de poder dialogar con el hombre al que acompaña y tentarlo o aconsejarlo maliciosamente, creándole confusión.

Hasta aquí hemos esbozado de qué modo nuestros poetas tratan de racionalizar, en sus escritos, el contraste entre verdad y mentira, sentimiento y pensamiento o, directamente, vida y poesía, inherentes a su labor artística. El trayecto, consciente y laborioso, del hombre hacia su yo-creador (con la trayectoria inversa del creador hacia su yo-hombre), no impide, sin embargo, la certeza de que hay algo en el proceso creativo que se escapa a la intelectualización. Es en este punto, especialmente, donde advertimos la pervivencia del mito clásico del poeta “poseído” (una de las diversas manifestaciones del doble), que se expresa así en el *Ion* de Platón:

Así, también, la Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en ese entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos. Esto mismo les ocurre a los buenos líricos, [...] hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos, sino cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por Baco (Platón 2010:77-78).

Este mito clásico, que hizo fortuna en el Romanticismo, sigue aflorando, como vemos, en la poesía novecentista: el poeta, en sus momentos de plenitud creadora, se siente habitado por una presencia ajena que le presta la voz y lo redime de sus limitaciones, elevándolo al plano de una realidad superior de la que él, consciente de su ser mortal, es apenas un símbolo:

Não meu, não meu é quanto escrevo.
A quem o devo?
[...] Mas, seja como for, se a sorte
for eu ser morte
de uma outra vida que em mim vive,
eu, o que estive
em ilusão toda esta vida
aparecida,
sou grato Ao que do pó que sou
me levantou.
[...] (Ao de quem sou, erguido pó,
símbolo só). (Pessoa 1978:169).

Por su parte, Juan Ramón Jiménez aborda también, en el contexto de las doctrinas teosóficas tan en boga en la época, el tópico del poeta-médium. La dialéctica entre intelectualismo y esoterismo se traduce en esa oscilación entre el uso de la segunda persona (“qué dices”) y la primera (“qué digo”), en la que expresa la búsqueda de la creación consciente, como en este texto de Poesía (1923):

Poder que me utilizas
como médium sonámbulo
para tus misteriosas comunicaciones;
¡he de vencerte, sí;
he de saber qué dices,
qué me haces decir, cuando me cojes;
he de saber qué digo, un día! (ap. Jiménez 1974:178).

Llegados a este punto, se impone constatar cómo, a pesar del antirromanticismo que los jóvenes vanguardistas exhibieron como bandera de la época y que se manifestaba sobre todo en la abolición de la anécdota, pervive en las voces más sólidas de nuestra poesía el eco romántico de la poesía como “indefinible esencia” que convertía al vate en un ser

especial, tocado por “el genio” y cuya naturaleza, ante su poder, se transfiguraba en otra de orden superior.

Este tipo de consideraciones no son raras o excepcionales en la época. La reflexión intelectual o el entusiasmo por los avances tecnológicos no parece estar, a la altura de principios del pasado siglo, reñida con la fascinación por el misterio o el esoterismo, que atrajo la atención de numerosas figuras del ámbito cultural, y no solo literatos (el psicólogo Carl Jung, por ejemplo, se interesó por la alquimia y por el misticismo de las culturas no europeas). No es casual, en relación con esta idea, que nuestros tres poetas intentaran modos de espiritualidad alternativos al catolicismo de dogmas y ritos, heredado de sus mayores. De este modo, la búsqueda de nuevas vías hacia la trascendencia y el perfeccionamiento espiritual conducen, en el caso de Pessoa, a su interés por la masonería y la gnosis, en Juan Ramón hacia una suerte de panteísmo místico y en Machado al encuentro con el otro, actitud en la que el precepto cristiano del amor al prójimo confluye con el lema revolucionario de la fraternidad, presente también en el ideario masónico, que con toda probabilidad conoció. Racionalismo y espiritualidad, como vemos, se nos muestran estrechamente unidos, a veces en armonía, otras en lucha agónica, igual que el hombre en relación con su doble mítico.

3. EL DOBLE COMO ASPIRACIÓN A LA PLENITUD

El hecho de que el creador llegue a percibir su obra como ajena o extraña tiene que ver, sin duda, con el contraste entre la conciencia de los límites y la aspiración a lo sublime; con esa distancia, experimentada con frustración, entre la meta perseguida y la realidad. En el caso del poeta, entre sus dificultades para domeñar el lenguaje y su aspiración a inventar, como deidad fecunda, una realidad nueva mediante dicho instrumento.

La trayectoria del poeta de Moguer es, tal vez, la que ilustra de manera más clara ese diálogo dentro de un yo que es simultáneamente el buscador y su tesoro, el camino y la meta, el dios “deseado y deseante”. Este periplo poético partirá de la fusión inicial y espontánea del niño ante las maravillas del universo y de la vida, seguirá con la posterior conciencia de extrañamiento y de otredad, como un Adán expulsado del paraíso, y culminará con la búsqueda de la alegría primigenia que se resuelve en la fusión mística de la conciencia y el mundo¹. En dicho proceso, el motivo del doble mítico se manifiesta a través de la búsqueda del yo divino, que absorbe el mundo desde su percepción totalizadora, suplantando la idea convencional de Dios. La persecución de la emoción original se percibe en los siguientes textos, imposibles de no emparentar con la conocida reflexión picassiana del largo trabajo que le había costado llegar a pintar “como un niño”:

¡No corras, ve despacio,

¹ La bibliografía consultada (Vicente Gaos –introd. *Antología poética*–, José M^a Valverde, Ernesto Feria...) recoge, *grosso modo*, aproximaciones semejantes a la trayectoria poética de Juan Ramón.

que adonde tienes que ir es a ti solo!
¡Ve despacio, no corras,
que el niño de tu yo, recién nacido eterno,
no te puede seguir! (Jiménez 1981:137)

En los siguientes versos, el yo creador, identificado con el poeta-dios y desdoblado finalmente en un tú, vuelve a expresar la idea de la plenitud perseguida en vano. Obsérvese, en la segunda estrofa, la paradoja –solo aparente– de la escisión entre el yo real y el yo deseado:

Todos los días, el cielo
vive en mis ojos, mas casi
nunca es Dios.

Todos los días, yo soy
yo, pero ¡que pocos días
yo soy yo!

Todos los días me hablas,
mas ¡qué pocas veces te oigo
tu voz! (Jiménez 1981:138).

El intento de definición del yo anhelado caracteriza a este como una presencia de índole espiritual, casi angélica, relacionada no solo con la idea de perfección, sino de eternidad, de perdurabilidad en el tiempo, signo inherente a toda creación artística. El *Doppelgänger*, que se muestra a menudo como un doble demoníaco, se reelabora aquí transmutado en una presencia de signo positivo:

Yo no soy yo. Soy este
que va a mi lado sin yo verlo;
que, a veces, voy a ver,
y que, a veces, olvido.
El que calla, sereno, cuando hablo,
el que perdona, dulce, cuando odio,
el que pasea por donde no estoy,
el que quedará en pie cuando yo muera (Jiménez 1981:139).

En su búsqueda, la imagen del mar, redescubierta en su viaje a Nueva York, se le ofrece como símbolo de plenitud al contener simultáneamente la unidad y la multiplicidad, la permanencia y el movimiento, la vida y la muerte, lo reflejado y lo que refleja. La idea del doble como “aspiración o deseo”, propio de las reelaboraciones contemporáneas que, según Živković, Carl Jung describe de este mito, se puede apreciar en los versos que siguen:

El hombre
debiera poder ser lo que desea,
debiera poder ser en la medida
de su ilusión y su deseo.
Entonces yo sería tú, que eres tú mismo,
que eres lo deseado del total deseo.
Tú solo, mar, lo sabes todo,
todo lo olvidas,
tú solo, mar, te bastas y te sobras.
Eres, dejas de ser, a un tiempo, todo (Jiménez 1981: 172-173).

El contraste entre deseo y realidad se halla también en el origen de los desdoblamientos e invenciones pessoais. Así, el sentimiento de frustración personal, que desarrollaremos en el apartado 5 a propósito de sus peculiaridades psicológicas, ha sido señalado de modo casi unánime por la crítica entre los factores que contribuyeron a gestar los heterónimos. Pero además, el poeta luso manifiesta una profunda insatisfacción con el panorama literario de Portugal, que le lleva a escribir:

Com uma tal falta de literatura, como há hoje, que pode um homem de génio fazer senão converterse, ele só, em uma literatura? Com uma tal falta de gente coexistível, como há hoje, que pode um homem de sensibilidade fazer senão inventar os seus amigos, ou, quando menos, os seus companheiros de espírito? (Pessoa 1986: 191).

En el folclore anglosajón y germánico, una de las características del *Doppelgänger* era anunciar la muerte, y la leyenda afirma que el propio Shelley vivió esta experiencia. La relación entre la muerte y el doble no es ajena a la lírica de ninguno de nuestros poetas que, conscientes de su finitud, no pueden sino buscar en el final la consumación buscada de una existencia plena:

Yo no seré yo, muerte,
hasta que tú te unas con mi vida
y me completes así todo;
hasta que mi mitad de luz
se cierre con mi mitad de sombra
–y sea yo equilibrio interno
en la mente del mundo [...]
(Jiménez 1981:154).

Alguno de los poemas de la última etapa de Pessoa hace también hincapié en esa misma idea de muerte como culminación o reparación de los errores de la vida; por ejemplo, el que comienza así: “*As coisas que erreí na vida / são as que acharei na morte, / porque a vida é dividida / entre quem sou e a sorte*” (Pessoa 1973: 107).

Por otro lado, es frecuente que Machado, en los poemas de *Soledades*, aluda a la voz profética que surge de su propio interior para tranquilizar a la conciencia angustiada ante

el final de la vida. Los ecos románticos del poema, así como su relación con el *Doppelgänger*, parecen evidentes:

Daba el reloj las doce...y eran doce
golpes de azada en tierra...
...¡Mi hora! –grité–... El silencio
me respondió: No temas;
tú no verás caer la última gota
que en la clepsidra tiembla.
Dormirás muchas horas todavía
sobre la orilla vieja,
y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera (Machado 2005: 444).

4. EL DOBLE COMO PUENTE HACIA LA OTREDAD

En sus reflexiones sobre poesía, Pessoa consideraba que el arte que quisiera representar bien la realidad tendría que darla a través de una representación simultánea del paisaje interior (la consciencia de un estado de alma) y del paisaje exterior. Esta percepción compleja a que alude la poética de Pessoa armoniza perfectamente con la actitud juanramoniana. La proyección de la conciencia en la realidad externa, una de las manifestaciones más evidentes del subjetivismo romántico, llega en el poeta de Moguer al extremo de la identificación del yo y el ello, como vemos en estos versos:

No sois vosotras, ricas aguas
de oro, las que corréis
por el helecho, es mi alma. (Jiménez 1981: 163).

En Juan Ramón, las dualidades entre el yo humano y el yo creador, así como las existentes entre el yo creador y la realidad externa y recreada, se resuelven en una fusión que logra la anhelada meta de una armoniosa plenitud, estética y vital. Como ya quedó dicho, toda su vida fue un constante anhelo de romper, a través de la palabra, la dicotomía entre el artista y el mundo, que en una primera etapa resuelve a través de la proyección del yo en el ello y más tarde a través de un proceso inverso, la divinización de la conciencia a través de la introyección de la totalidad.

Machado, a pesar de su inicial amistad con Juan Ramón Jiménez, no se identificó demasiado con esa actitud sacerdotal ante la labor creadora y criticó de manera indirecta, en sus escritos sobre la obra de Moreno Villa, la concepción poética del autor de *Eternidades*.

Creo, también, que lo peor para un poeta es meterse en casa con la pureza, la perfección, la eternidad y el infinito. También el arte se ahoga entre superlativos. Son musas estériles, cuando se las confina entre cuatro paredes. Para el que camina por el bajo mundo tienen, en cambio, un valor de luminarias de horizonte. Pero nunca están más lejos del poeta que cuando

pretende ponerlas a su servicio. Ni al poeta mismo le es dado tener un harén de diosas. El propio Júpiter no se atrevió a tanto (Machado 1990:106).

En Antonio Machado, la superación de la dualidad entre lo interno y lo externo se manifiesta, como ya habíamos adelantado, en el camino que recorre del yo al otro (más que a “lo otro”), camino cuyos fundamentos teóricos se exponen básicamente en sus escritos heterónimos.

No es una casualidad que el pensamiento filosófico de Machado, expresado a través de las voces de Abel Martín y su discípulo Juan de Mairena, se sustente en la noción de “la esencial heterogeneidad del ser”. Han sido diversas las interpretaciones que se le han dado a esta idea de la heterogeneidad, y el propio Mairena nos advierte de las contradicciones en que puede incurrir el pensamiento de su maestro. Pero, en relación con la poética de Machado, la paradoja del ser como único y, a la vez, en mutación constante se nos revela como un concepto próximo a la máxima heraclitiana de “nadie se baña dos veces en el mismo río”. La condición humana de seres en el tiempo, abordada, desde diferentes perspectivas, por dos filósofos de cabecera para nuestro poeta como fueron Kant y Bergson, conduce a la idea de la mutabilidad permanente, de suerte que el cambio y la contradicción se muestran como cualidades inherentes a nuestro ser. Por otra parte, esta manifestación del doble enlaza con la interpretación que Jung hace del mito como réplica de nuestro lado desconocido, sin entrar en valoraciones morales (Živković 2000: 126). Ello no impide que el que el pensamiento vulgar exprese, como en estos versos, su sorpresa hipócrita:

¡Reventó de risa!
¡Un hombre tan serio!
...Nadie lo diría (Machado 2005:638).

La percepción poética, capaz de expresar de modo intuitivo lo que en filosofía o psicología requiere sistematizadas teorías, se rebela contra ese modo erróneo y chato de percibir a nuestros semejantes basado en clasificaciones o taxonomías tendentes a la simplificación.

Si en la soleá anterior se jugaba con la dualidad humor-seriedad, en la siguiente parábola se reivindica la necesidad de alternar la reclusión y la aventura, la acción y la contemplación, el arte –simbolizado en la figura del jardinero, de modo similar a la del orfebre que veíamos en el Retrato– y la vida –simbolizada en la del marinero–. He aquí, de nuevo, una auténtica alegoría del yo cambiante, en perpetua contradicción consigo mismo:

Érase de un marinero
que hizo un jardín junto al mar
y se metió a jardinero.
Estaba el jardín en flor,
y el jardinero se fue
por esos mares de Dios (Machado 2005:584).

Son frecuentísimos en Machado, ya desde sus primeros libros, los poemas introspectivos basados en la exploración de las galerías del alma, en el tiempo revisitado por una conciencia rebelde a la tiranía cronológica. No es difícil rastrear la huella del *Doppelgänger*, como acompañante espiritual e interlocutor, en muchos de estos poemas. En “Últimas lamentaciones de Abel Martín”, el motivo del tiempo –esencial, como hemos indicado, en su filosofía y en su obra–, se muestra como doble mítico en esta superposición de pasado y presente, tan grata a la poética machadiana:

Hoy, con la primavera,
soñé que un fino cuerpo me seguía
cual dócil sombra. Era
mi cuerpo juvenil, el que subía
de tres en tres peldaños la escalera.
–Hola, galgo de ayer. (Su luz de acuario
trocaba el hondo espejo
por agria luz sobre un rincón de osario.)
–¿Tú conmigo, rapaz?
–Contigo, viejo.

¡Oh Tiempo, oh Todavía
preñado de inminencias!
Tú me acompañas en la senda fría,
tejedor de esperanzas e impacencias (Machado 2005:714-715).

El poema anterior, en que el diálogo con el doble tiene lugar en el ámbito de la propia conciencia, se enmarca dentro del solipsismo característico de la filosofía de Abel Martín, que ante la certeza de que nada es “en sí” más que uno mismo, nos sitúa ante el problema de cómo no decretar la irrealidad absoluta de nuestro prójimo.

La respuesta a dicha cuestión no puede venir, siendo coherentes con el punto de partida, del conocimiento racional. Es entonces cuando adquieren su funcionalidad las otras vías de conocimiento (la fe, el amor...) basadas en la intuición, y que no podemos evitar poner en relación con los postulados kantianos de la razón práctica, que no son objeto de conocimiento sino de fe.

Y así, la dialéctica entre lo intuitivo y lo racional, establecida mediante la contraposición de personajes o voces que son meros trasuntos de un debate interior, se revela como una de las manifestaciones primordiales de la heterogeneidad a que aludíamos. Dicha dialéctica presenta concomitancias con el motivo del doble mítico como símbolo de la lucha entre dos principios antitéticos, inherentes a la conciencia humana y también, como comentábamos al principio, a la creación artística:

Dice la razón: Busquemos
la verdad.
El corazón: Vanidad.
La verdad ya la tenemos.

La razón: Ay, quién alcanza
la verdad!
El corazón: Vanidad.
la verdad es la esperanza.
Dice la razón: Tú mientes.
Y contesta el corazón:
Quien miente eres tú, razón,
que dices lo que no sientes.
La razón: Nunca podremos
entendernos, corazón.
El corazón: Lo veremos (Machado 2005:585).

El corazón es quien tiene, pues, la última palabra; y desempeñará un papel primordial en el reconocimiento de la realidad externa al yo. Entre tanto, la percepción de la propia heterogeneidad representará un primer paso para alcanzar el conocimiento como suma de perspectivas y para iniciar la aventura de la búsqueda del otro. Es revelador, en ese sentido, el siguiente muestrario de ejemplos, en el que advertimos un esfuerzo sostenido por la superación del solipsismo desde el diálogo con la propia conciencia:

Converso con el hombre que siempre va conmigo
–quien habla solo espera hablar a Dios un día–,
mi soliloquio es plática con ese buen amigo
que me enseñó el secreto de la filantropía (Machado 2005:492).

Busca a tu complementario,
que marcha siempre contigo,
y suele ser tu contrario (Machado 2005:629).

Con el tú de mi canción
no te aludo, compañero.
Ese tú soy yo (Machado 2005:636).

De los ejemplos anteriores se desprende la idea de que no existe una diferencia esencial entre el yo y el tú. Finalmente, el yo no es nada sin el tú, sin la presencia de otros ojos que lo miren y lo doten de existencia. Veamos, en los textos que siguen, cómo el solipsismo fracasado que aflora en los dos primeros poemas se resuelve en el encuentro y reconocimiento del otro que se advierte en el tercero:

En mi soledad
he visto cosas muy claras
que no son verdad (Machado 2005:629).

Mis ojos en el espejo
son ojos ciegos que miran
los ojos con que los veo (Machado 2005:672).

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas,
es ojo porque te ve (Machado 2005:626).

No se puede obviar, en relación con el asunto del ser complementario, la importancia de lo femenino en la poesía de Machado. Así, la amada es manifestación de otredad no solo en cuanto ser esencialmente extraño o distinto, sino en cuanto creación o elaboración mental, asimilable, en cierto modo, a los apócrifos (Abellán 1995:17). En todo caso, imposible de aprehender.

En la metafísica intrasubjetiva de Abel Martín fracasa el amor, pero no el conocimiento, o, mejor dicho, es el conocimiento el premio del amor. Pero el amor, como tal, no encuentra objeto: dicho líricamente: la amada es imposible. (Machado 1990:25).

Si el sueño (el inconsciente, la intuición, incluso el “fracaso” al que alude la cita anterior) es el camino del auténtico conocimiento, eso mismo contribuye a dotar al amor evocado o soñado de una categoría de verdad que no posee el amor carnal; y a disociar también, como si fueran seres distintos, al amante que sueña y al que copula, lo que explicaría poemas como el siguiente:

Tres veces dormí contigo,
tres veces infiel me fuiste,
morena, conmigo mismo (Machado 2005:806).

Pero la imposibilidad del encuentro no es solo una especulación filosófica, pues también en este terreno vida y poesía parecen darse la mano. Solitario a su pesar, la temprana muerte de Leonor le lleva a percibirse desposeído de su propio yo y convertido, en acertada expresión de José María Valverde, en un “viudo metafísico” (HLU, vol.8:411). Hasta qué punto el amor se identifica con la propia existencia –y la amada con el ser complementario e irrenunciable para configurar la propia identidad–, se hace patente en los siguientes versos, que cierran gravemente el jugueteo rítmico y divagatorio del poema “Otro viaje”:

Soledad.
Sequedad.
Tan pobre me estoy quedando
que ya ni siquiera estoy
conmigo, ni sé si voy
conmigo a solas viajando (Machado 2005:552).

Los poemas dedicados a Guiomar –basados en la experiencia de su romance otoñal y platónico con Pilar Valderrama– expresan la imposibilidad de la fusión erótica mediante alusiones al “sueño”, a la invención, a la “limpia copa”, al “cuento” compartido que se impone olvidar:

En ese jardín, Guiomar,
el mutuo jardín que inventan
dos corazones al par,
se funden y complementan
nuestras horas. Los racimos
de un sueño –juntos estamos–
en limpia copa exprimimos
y el doble cuento olvidamos.
Uno: Mujer y varón,
aunque gacela y león,
llegan juntos a beber.
El otro: No puede ser
amor de tanta fortuna;
dos soledades en una,
ni aun de varón y mujer (Machado 2005:727-728).

En esa tensión imposible hacia la otredad que representa la amada, se hallan ecos del mito del origen andrógino del ser humano, quien, tras ser separado en dos mitades a causa del recelo de los dioses, busca siempre su otra mitad, según relata el jovial Aristófanes en *El Banquete*. Se trata, como sabemos, de una de las diversas manifestaciones del doble mítico, al que nos lleva, de nuevo, el siguiente pareado de Abel Martín: “La mujer/es el anverso del ser” (Machado 2005:673).

La aproximación a la otredad en la obra de Machado halla su culminación, como venimos diciendo, en la creación de apócrifos. Además de Abel Martín y Juan de Mairena, que dan voz a la teoría filosófica del poeta cuyos puntos característicos hemos resumido antes, Machado esboza también breves semblanzas biográficas de otros quince. Estas creaciones apócrifas presentan curiosos puntos de semejanza con los heterónimos pessoanos, ya como personajes aparentemente autónomos de su creador, ya como manifestaciones de perspectivas diversas. A nuestro juicio, sin embargo, las diferencias en los factores que inciden en la génesis y sentido último de apócrifos machadianos y heterónimos de Pessoa son también evidentes, y podrían resumirse en los siguientes puntos.

En Pessoa, los heterónimos presentan una entidad no solo más elaborada que los apócrifos machadianos –muchos de los cuales aparecían solo esbozados– sino más autónoma, dado que suponen, como hemos indicado en otro lugar, la culminación lógica de su teoría poética, que exalta la independencia máxima de lo creado con respecto al creador. No se ponen, como sucede con los apócrifos de Machado, al servicio de ninguna filosofía personal –salvo, quizá, cierto hegelianismo *sui generis* (Martín 1993:98-102)–, porque para Pessoa todas las teorías que puedan establecer dialécticas opuestas o complementarias entre sí están al mismo nivel. Pessoa, apologista de la indefinición, no persigue en su visión multifacética y “dramatizada” de la totalidad conclusiones ni síntesis.

En cuanto a los presupuestos filosóficos, Machado se sitúa en un ámbito marcado básicamente por la preocupación ética, que culmina en la superación del solipsismo y la aproximación al otro. Dicho proceso desemboca y se traduce vitalmente, según indica Abellán, en la identificación con el pueblo y la esperanza en el socialismo, explícita en su última época. En relación con esto, la inquietud religiosa del poeta, manifestada en sus cartas a Unamuno, acabará resolviéndose en el precepto básico del amor al prójimo, suprema vía de aproximación a este, y en la propuesta de un Cristo que, frente a un Sócrates símbolo de “la universalidad lógica o pensar genérico”, representaría “la universalidad cordial o sentir común” (Abellán 1995:85). Poco que ver, pese a lo utópico del planteamiento, con el neopaganismo que, en sus diversas manifestaciones, encarnan los principales heterónimos de Pessoa, y poco que ver también, según creo, con el monarquismo confeso y los derroteros gnóstico-esotéricos que marcaron la etapa final de la vida del poeta luso.

Finalmente, la incidencia de rasgos caracteriológicos como el egocentrismo, la sublimación de frustraciones personales o el convencimiento de estar llevando a cabo una misión trascendental que implicaba la renuncia a la vida propia en aras de un objetivo superior (la creación de otras vidas más “reales” que la de uno mismo, en la estela de Shakespeare) es un factor que los biógrafos destacan en la génesis de los heterónimos de Pessoa y que sería difícilmente concebible desde un carácter humilde y escéptico como el de Machado.

5. EL DOBLE COMO ESCISIÓN DE LA PERSONALIDAD

Estando el motivo del doble mítico íntimamente ligado con el de autoexploración del yo, no nos parece impropio complementar las consideraciones anteriores con una aproximación desde el campo de la psicología clínica, de la que existen cada vez más estudios divulgativos. Si este enfoque parece *a priori* poco ortodoxo, aválenos la frase del propio Pessoa, producto de un contexto social dominado por el auge de las teorías freudianas: “*Propriamente, o único crítico de arte ou de letras deve ser o psiquiatra*” (Pessoa 1978:66)

La relación entre temperamento artístico y enfermedad mental, que ha sustentado el mito de la “sublime locura” y ha constituido objeto de controversia en los ámbitos de la crítica literaria y la psicología, es un tema que no pierde actualidad. El arquetipo del artista lunático no solo forma parte del imaginario colectivo como una idea más o menos prejuiciosa, sino que ha sido objeto de numerosos estudios científicos, algunos de ellos recientes. El de Kay Redfield Jamison (1993), basado en un muestrario de reconocidos artistas pertenecientes en su mayoría al ámbito anglosajón, concluye que existe una relación evidente entre la incidencia de afecciones como la depresión y la manía (especialmente en su manifestación más suave, la hipomanía) y el temperamento creativo.

En lo que atañe a nuestros tres poetas, basta una ojeada a sus biografías para reconocer en ellos afecciones susceptibles de atención psiquiátrica, desde la depresión

(que todos, en alguna medida, experimentaron) a otras que, si bien más infrecuentes, guardan una relación más estrecha con el motivo del doble. Así, por ejemplo, el trastorno bipolar, o síntomas como el sentimiento de despersonalización o desrealización, asociado a patologías diversas, y que Pessoa reconoce en sí mismo, vinculándolo al origen de sus heterónimos.

Sin duda, de los tres poetas a que hacemos referencia, el que ofrece más posibilidades para una aproximación desde una órbita psicológica al motivo del doble mítico es, efectivamente, Pessoa, que hace de la exploración de su propia psique uno de los temas más recurrentes en sus escritos. Este proceso de autoanálisis le lleva a descubrir en los aspectos encontrados de su carácter uno de sus rasgos definitorios.

[...] a par da minha grande ternura e bondade, entrou no meu carácter um elemento de natureza inteiramente oposta, um elemento de tristeza, egocentrismo, portanto de egoísmo, produzindo um efeito duplo: deformar e prejudicar o desenvolvimento e a plena acção interna daquelas outras qualidades, e prejudicar, deprimindo a vontade, a sua plena acção externa, a sua manifestação. (Pessoa 1979:21)

En una carta a Mário Beirão, Pessoa revela haber escrito, en medio de una noche de tempestad que le provocaba un sentimiento de perturbación agudísimo (era fóbico a las tormentas), un soneto del que emanaba una prodigiosa serenidad y placidez. Esta anécdota le lleva a reflexionar sobre la capacidad disociativa de su carácter como una peculiaridad que no deja de sorprenderle: *“O fenómeno curioso do desdobramento é cousa que habitualmente tenho, mas nunca o tinha sentido neste grau de intensidade”* (Pessoa 1979:30).

No es extraño, pues, que Pessoa explique el recurso a los heterónimos desde causas de tipo biológico y clínico: *“A origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica para a despersonalização e a simulação”* (Pessoa 1979:195). A partir de ahí, no es difícil dar el salto a la fundamentación en razones literarias. De este modo, considera que sus heterónimos representan un modo de sentir dramático, como el de Shakespeare a través de los personajes de sus tragedias. Más que poemas, las expresiones de sus heterónimos son un drama sin escenario, o con el propio creador como escenario (*“um drama em gente”*).

Por otra parte, los estados de ánimo marcadamente contradictorios son también otro rasgo de la psicología de Pessoa. Por las descripciones que realiza el escritor, diríamos que dicha peculiaridad se aproxima bastante a lo que hoy conocemos como trastorno bipolar, y que él, en la jerga médica de principios del siglo XX, califica como histero-neurastenia. Entre sus síntomas, cabe indicar que Pessoa oscila entre períodos de euforia (que se manifiestan en forma de torrencialidad creativa, asociación de ideas, etc.) y otros en que se constata la sequedad, la abulia y una indiferencia vital próxima a la depresión. Como ejemplo de la fase maníaca, tenemos el siguiente texto:

Tenho a alma num estado de rapidez ideativa tão intenso que preciso fazer da minha atenção um caderno de apontamentos, e ainda assim, tantas são as folhas que tenho a encher, que algumas se perdem [...] V. dificilmente imaginará que Rua do Arsenal, em matéria de movimento, tem sido a minha pobre cabeça. (Pessoa 1979:29)

En el otro extremo, no escasean ejemplos de abatimiento ante la sequedad creadora, o de desconfianza ante lo que hace, de sensación de engañarse a sí mismo, como en esta carta a Armando Cortes-Rodrigues:

Nada tenho escrito que valha a pena mandar-lhe. Muitas vezes, creio firmemente, levo horas intelectuais a intrujar-me a mim próprio. Daí a necessidade em que estou de me acautelar sempre com o que digo. Repare V. em que, se há parte da minha obra que tenha um cunho de sinceridade”, essa parte é... a obra do Caeiro² (Pessoa 1979:58-59).

Es, sin embargo, en la poesía de Álvaro de Campos donde Pessoa dramatiza de modo más catártico lo que él denomina su “histeria”. El sentir de Álvaro de Campos no es ajeno a la angustia del hombre contemporáneo, que vive el instante y conoce todas las sensaciones pero que, atrapado entre el hastío y el vértigo, es incapaz de experimentar la fusión y la armonía con su entorno. Campos representa el arquetipo de ese hombre que vive simultáneamente en sí mismo y fuera de sí mismo –manifestando, así, esa “doble vida” relacionada con el mito que nos ocupa–, y que, insatisfecho crónico, nunca encuentra reposo:

*Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei...
Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos...
Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti,
Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir [...]*

*Penso em que me ficará desta vida aos bocados, deste auge [...]
Deste desassossego no fundo de todos os cálices,
Desta angústia no fundo de todos os prazeres,
Desta saciedade antecipada na asa de todas as chávénas, [...]*

*Eu, [...] o indivíduo que fuma ópio, que toma absinto, mas que, em fim,
Prefere pensar em fumar ópio a fumá-lo
E acha mais seu olhar para o absinto a beber que bebê-lo [...] (Pessoa 1979:69-70).*

La poesía de Álvaro de Campos es enormemente inquietante porque la sensación que nos transmite es una manifestación de caos; bien cercana, por cierto, a la del hombre de nuestros días. El hablante lírico se encuentra lejos de realizar esa síntesis entre lo externo y

² Hace referencia a Alberto Caeiro, uno de sus heterónimos, representante de la postura antimetafísica del hombre en armonía con la naturaleza.

lo interno, quedándose en un estado de perplejidad ante esas sensaciones divididas o disociadas, en las que a veces se evidencia la despersonalización y la desrealización:

*Estou hoje perplejo, como quen pensou e achou e esqueceu.
Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
á Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,
e á sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro* (Pessoa 1979:129).

En la medida en que el doble mítico pueda manifestarse literariamente como escisión de la conciencia, tal vez no sea impropio, en relación con esto, anotar hasta qué punto el desdoblamiento literario puede mostrar una función catártica en cuanto proyección de facetas reprimidas de la personalidad del artista.

En lo que se refiere a las figuras de Machado y Juan Ramón Jiménez, la función catártica del doble (entendido este como yo lírico o incluso como voz apócrifa) no es demasiado evidente, a pesar de que los desdoblamientos puedan actuar a modo de representación dialéctica de tendencias en conflicto. El léxico de sus poemas, velado por la imagen poética o la ironía, no presenta, por lo general, alusiones directas a tabúes relacionados con la pulsión sexual o el instinto destructivo. En Pessoa, en cambio, sí se manifiesta de modo muy evidente la utilización del yo ficcional como recurso para espantar los fantasmas de su psique. En relación con Eros, han llegado hasta nosotros testimonios epistolares de la incomodidad que sentía ante los elementos de obscenidad que, como en todo hombre, percibía en su interior, pero que le estorbaban "*para alguns processos mentais superiores*", por lo que se decide a eliminarlos mediante el sencillo procedimiento de expresarlos intensamente. De esta resolución, inspirada quizá en la terapia psicoanalítica, surgen sus poemas en lengua inglesa *Antinous* y *Epithalamium*; según su propio testimonio, los únicos poemas (o, incluso, composiciones) escritos por él que son claramente lo que se puede llamar obscenos (Crespo 1988:181). El primero es de tema homoerótico (el lamento de Alejandro por la muerte de Antínoo), el segundo –más abiertamente obsceno que el anterior– se centra en los preparativos de una boda ambientada en la Roma imperial, y en los pensamientos y reacciones de los invitados ante la inminencia de la misma. La utilización del inglés contribuye a incrementar el desdoblamiento entre el autor y la voz poética, toda vez que aquí no recurre a heterónimos.

El fenómeno del desdoblamiento a que aludíamos no puede deslindarse de la disociación que establece el propio Pessoa no solo entre sensibilidad e inteligencia, que aplica no solo a la teoría poética, como vimos más arriba, sino también a su propia constitución biológica en relación con la identidad sexual. No es lugar este para especulaciones sobre la supuesta homosexualidad de Pessoa, desmentida, al menos aparentemente, por el episodio biográfico de su largo noviazgo con Ofélia Queirós. Pero sí podemos recoger, de los propios testimonios del escritor (según Crespo, anteriores a su romance con Ofélia), su autopercepción en lo que atañe a dicha identidad:

Não encontro dificuldade em definir-me: sou um temperamento feminino com uma inteligência masculina. A minha sensibilidade e os movimentos que dela procedem, e é nisso que consistem o temperamento e a sua expressão, são de mulher. As minhas faculdades de relação –a inteligência, a vontade, que é a inteligência do impulso- são de homem. Reconheço sem ilusão a natureza do fenómeno. É uma inversão sexual fruste. Pára no espírito (Pessoa 1966:27).

En el análisis que Pessoa realiza acerca de su duplicidad sexual no faltan los prejuicios, debidos, sin duda, a las propias limitaciones de una ciencia médica bastante lastrada por el sexismo. Así, para explicar el carácter femenino de su sensibilidad, recurre a su “pasividad” como argumento incontestable: *“Quanto à sensibilidade, quando digo que sempre gostei de ser amado, e nunca de amar, tenho dito tudo”* (Pessoa 1966:27).

Pero dejando a un lado lo que de prejuicioso y pseudocientífico pueda haber en las consideraciones de Pessoa, sirvan estas como un ejemplo más de la doble naturaleza que percibe dentro de sí mismo, y que es inevitable poner en relación con el discurso que se hace en *El banquete* sobre la inicial androginia de la especie humana, a la que ya hemos hecho alusión a propósito de la poesía amorosa de Machado. Además, en Pessoa la perspectiva anticonvencional no se limita al tratamiento de la sexualidad, sino que se extiende a las ideas sobre moral y religión, puestas a menudo en boca de sus heterónimos pero no por ello menos cercanas a lo subversivo.

En relación con la existencia de Dios, nos limitaremos a estos dos textos de Alberto Caeiro. En el primero, aflora su elemental sensorialismo, que le lleva al rechazo de Dios como especulación abstracta:

*Não acredito em Deus porque nunca o vi.
Se ele quisesse que eu acreditasse nele,
Sem dúvida que viria falar comigo
E entraria pela minha porta dentro
Dizendo-me, Aqui estou! [...]
Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar (Pessoa 1979:39)*

El mismo Caeiro, en un encuentro con el niño Jesús (personificación de su yo inocente y lúdico) escucha de boca de este descripciones bastante desmitificadoras del mundo celestial:

*Diz-me muito mal de Deus.
Diz que ele é um velho estúpido e doente,
Sempre a escarrar no chão
E a dizer indecências.
A Virgem Maria leva as tardes da eternidade a fazer meia.*

*E o Espírito Santo coça-se com o bico
E empoleira-se nas cadeiras e suja-as.
Tudo no céu é estúpido como a Igreja Católica.* (Pessoa 1979:42)

En los textos que siguen, es evidente cómo se cuestiona la moral comúnmente aceptada, mediante una apología de la indiferencia (Bernardo Soares) o del suicidio (Álvaro de Campos):

*Tenho uma moral muito simples -não fazer a ninguém nem mal nem bem [...]
Não tenho fé em nada, esperança de nada, caridade para nada. Abomino com náusea e
pasma os sinceros de todas as sinceridades e os místicos de todos os misticismos [...] Essa
náusea é quase física quando [...] pretendem convencer a inteligência alheia, ou mover a
vontade alheia, encontrar a verdade ou reformar o mundo.* (Pessoa 1979:155-156)

*Se te queres matar, por que não te queres matar?
Ah, aproveita! Que eu, que tanto amo a morte e a vida,
Se ousasse matarme, também me mataria...
Ah, se ousares, ousa!
De que te serve o quadro sucessivo das imagens externas
A que chamamos mundo?* (Pessoa 1979:116).

La lectura de estos y otros textos de Pessoa nos sitúan ante una compleja y multiforme voz poética, que sin duda se puede poner en relación con lo que Ángel Crespo denominó su “vida plural”. Una vida que no se arredró ante la exploración del lado oscuro de su propia psique, en la que descubre y registra minuciosamente toda suerte de anomalías: fobias, obsesiones, estados depresivos, desdoblamientos... Dicha actitud, sin minimizar ni esconder ninguno de los tabúes asociados a las patologías mentales, coloca ante el propio lector no sólo la complejidad y la fragilidad de la mente humana, sino el cuestionamiento de los límites entre lo normal y lo anormal. En este sentido, nuestros poetas distan de responder al arquetipo de personajes alienados por la psicosis. Antes al contrario, la faceta introspectiva que todos ellos poseen les conduce a un análisis por lo general bastante lúcido de sus estados de conciencia, y la disciplina inherente al trabajo artístico los salva de la tendencia al caos. Ya habíamos comentado de qué modo Machado y Juan Ramón Jiménez, buscando una coherencia entre su vida y su pensamiento, consiguen, por vías diferentes, su realización personal y su huida del caos interior (si no del caos histórico, del que, desgraciadamente, ambos fueron víctimas). Pessoa, por su parte, consciente en todo momento del peligro de la dispersión, busca en su labor creadora una orientación que le dé coherencia y unicidad, tal como manifiesta en esta carta a Cortes-Rodrigues:

*O facto é que neste momento atravesso um período de crise na minha vida. Preocupa-me
quotidianamente a necessidade de dar ao conjunto da minha orientação, tanto intelectual
como “existente na vida”, uma linha metódica e lógica. Quero disciplinar a minha vida (e,*

consecuentemente, a minha obra) como um estado anárquico pelo próprio excesso de “forças vivas” em ação, conflito e evolução interconexa e divergente. Não sei se estou sendo perfeitamente lúcido. Creio que estou sendo sincero (58).

Si en la psicología moderna el concepto de *persona* aparece vinculado a la armonía que subyace tras el caos o, dicho de otra manera, al *todo* capaz de integrar su complejidad, las figuras de los escritores aquí seleccionados representan de manera paradigmática dicho concepto³.

6. CONCLUSIÓN

En la poesía novecentista peninsular, el motivo del doble mítico debe ser interpretado desde los parámetros culturales de la época y también desde las variantes individuales derivadas de la psicología, ideología o concepción poética de cada autor.

En lo que atañe a los valores sociales, el mito del doble actúa como propuesta de nuevos modos de espiritualidad en un momento de crisis del racionalismo. Por otra parte, el mito actúa también como la manifestación, más o menos velada, del “lado oscuro” de la personalidad o del rechazo a las normas morales vigentes, pudiendo presentar en este último caso (el de rechazo a los valores comúnmente aceptados) una función subversiva.

Los escritores que hemos estudiado en este trabajo tienden a buscar en el *alter ego* poético una suerte de complementariedad de la vida real, manifestada básicamente como forma de existencia perfecta, como búsqueda del otro o como indagación de las propias contradicciones internas. Hemos visto que no existe una correlación exacta entre cada uno de estos aspectos y un poeta determinado, si bien se pueden trazar unas líneas básicas, absolutamente matizables, que asocian, en su origen, la presencia del doble mítico en Antonio Machado a su concepción filosófica del ser y la conciencia; en Juan Ramón Jiménez, a su aspiración de infinitud; en Fernando Pessoa, a la percepción de su propia personalidad como patológicamente disociada.

En lo que atañe al texto como producto comunicativo, el doble mítico actúa como trasunto simbólico de la conexión entre la figura del autor real (con sus pensamientos, deseos y obsesiones) y la del hablante lírico. Lo hace a través de la función catártica, que actúa no solo sobre el emisor sino también, como suele suceder en cualquier manifestación artística, sobre el propio lector.

Por otro lado, el mito del doble, en la medida en que se manifiesta en la figura del heterónimo, contribuye a borrar las fronteras entre géneros. Recordemos que Pessoa lo explica como un modo de “*sentir dramáticamente*” y acuña el concepto de “*um drama em gente*”, realizando una síntesis entre el género lírico y el dramático.

³ Para William Stern, “persona es un ser que a pesar de la pluralidad de sus partes constituye una unidad característica y de valor propio y que a pesar de sus funciones parciales realiza una actividad propia y según fin” (ap. Viqueira: La psicología contemporánea, cap.8, en www.e-torredabel.com).

El motivo del doble se nos muestra, pues, como símbolo de la propia literatura, en la medida en que no solo es “lo que se ve”, sino también la cara oculta: ese tejido invisible de elementos extratextuales – el autor y su formación, ideología, personalidad, experiencias, influencias culturales contemporáneas y tradicionales– que hacen que un texto se nos muestre de una determinada manera y no de otra. Esto nos sitúa ante la pertinencia de un tratamiento interdisciplinar de los fenómenos literarios, ineludible, como sabemos, en Literatura comparada, pero que debería extenderse a otros campos para paliar las limitaciones del enfoque estructuralista.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, José Luis (1995). *El filósofo “Antonio Machado”*. Valencia: Pre-textos.
- Berrios, Germán E (2008). *Historia de los síntomas de los trastornos mentales. La psicopatología descriptiva desde el siglo XIX*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Cernuda, Luis (2002). *La realidad y el deseo*. Barcelona: Círculo de Lectores
- Crespo, Ángel (1988). *La vida plural de Fernando Pessoa*. Barcelona: Seix Barral
- Feria Jaldón, Ernesto (2006). *Juan Ramón Jiménez. Psicocrítica*. Moguer: Fundación Juan Ramón Jiménez / Sevilla: Consejería de Cultura.
- Gibson, Ian (2006). *Ligero de equipaje. La vida de Antonio Machado*. Madrid: Aguilar.
- Gullón, Ricardo (1960). *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Buenos Aires: Losada
- López Casanova, Arcadio y Alonso, Eduardo (1982). *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual*. Valencia: Bello. Biblioteca Filológica.
- Lourenço, Eduardo (2006). *Pessoa revisitado. Lectura estructurante del “Drama en gente”*. Valencia: Pre-textos.
- Jamison, Kay Redfield (1998). *Marcados con fuego. La enfermedad maniaco-depresiva y el temperamento artístico*. México D.F.: F.C.E
- Jiménez, Juan Ramón (1981). *Antología poética*. Madrid: Cátedra.
- . (1974). *Páginas escojidas*. Madrid: Gredos.
- HLU. De Riquer, Martín y Valverde, José María (1982). *Historia de la literatura universal* (10 vols.). Barcelona: Planeta.
- Machado, Antonio (2005). *Obras completas I*. Barcelona: RBA.
- . (1990). *Abel Martín. Cancionero de Juan de Mairena. Prosas varias*. Buenos Aires: Losada.
- Martín Lago, Pedro (1993). *Poética y metafísica en Fernando Pessoa*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio científico.
- Martínez de Velasco, Luis (2009). *Emoción poética y verdad moral: siete ensayos en torno a la obra de Antonio Machado*. Madrid: Huerga y Fierro

- Pessoa, Fernando (1978). *O rosto e as máscaras*. Lisboa: Ática.
- . *Novas poesias inéditas*. Lisboa: Ática.
- . (1966). *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática.
- . (Soares, Bernardo) (1982). *Livro do desassossego*. Lisboa: Ática.
- . (1986). *Obra em prosa de Fernando Pessoa. Textos de intervenção social e cultural: a ficção dos heterónimos*. (Introducción, estructuración y notas de António Quadros)
Portugal: Publicações Europa-América.
- Platón (2010). *Diálogos I* (prólogo de Carlos García Gual; estudio introductorio de Carlos Alegre). Madrid: Gredos.
- Quadros, António (1992). *Fernando Pessoa: vida, personalidade e génio: uma biografia "autobiográfica"*. Lisboa: Publicações dom Quixote.
- Simões, João Gaspar (1987). *Vida y obra de Fernando Pessoa*. México: F.C.E.
- Živković, Milica (2000). "The double as the "Unseen" of Culture: Toward a Definition of Doppelganger", en *Facta Universitatis, University of Niš*, serie Linguistics and Literature. vol.2, nº 7, pp. 121-128.